
Image-plume, temps reliquaire ? Tangibilité d'une histoire esthétique (Nouvelle-Espagne, XVI^e -XVII^e siècles)

Alessandra Russo

**Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/988>

DOI : 10.4000/imagesrevues.988

ISSN : 1778-3801

Éditeur :

Centre d'Histoire et Théorie des Arts, Groupe d'Anthropologie Historique de l'Occident Médiéval,
Laboratoire d'Anthropologie Sociale, UMR 8210 Anthropologie et Histoire des Mondes Antiques

Référence électronique

Alessandra Russo, « Image-plume, temps reliquaire ? Tangibilité d'une histoire esthétique (Nouvelle-Espagne, XVI^e -XVII^e siècles) », *Images Re-vues* [En ligne], Hors-série 1 | 2008, mis en ligne le 22 avril 2011, consulté le 30 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/988> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/imagesrevues.988>

Ce document a été généré automatiquement le 30 janvier 2021.



Images Re-vues est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

Image-plume, temps reliquaire ? Tangibilité d'une histoire esthétique (Nouvelle- Espagne, XVI^e -XVII^e siècles)

Alessandra Russo

« Imágenes y retablos y otras muchas cosas de las
nuestras
han hecho y hacen cada día, de pluma »
Bartolomé de las Casas, Apologética Historia
Sumaria, chap. LXII.

- 1 Les nombreuses formules employées depuis le XVI^e siècle pour définir les images réalisées en Nouvelle-Espagne au carrefour entre une tradition préhispanique — l'utilisation de la plume comme matériau plastique— et les iconographies chrétiennes arrivées avec les conquistadors, demeurent encore aujourd'hui aussi attrayantes qu'obscures¹. L'effet de surprise que des expressions comme « images en plumes », « figures de plumes », « mosaïques de plumes » voire « peintures de plumes » provoquent sur celui qui les entend pour la première fois, s'explique par la difficulté à imaginer ce dont il peut s'agir. Dépossédé d'une relation acquise entre les catégories historico-artistiques (peinture, sculpture, enluminure, gravure etc.) et les classements techniques habituels (les pigments naturels, le marbre, la soie, le bois, les pierres précieuses, etc.), et plongé dans une apparente contradiction de termes, notre interlocuteur reste en attente de plus d'explications.



Fig.1



Reliquaire de la Pitié, plumes sur papier amate, 6,4 cm (à reproduire à la taille), XVI^e siècle, Mexico, Château de Chapultepec, Museo Nacional de Historia.

- 2 Les objets en question ne cautionnent que partiellement ces définitions. Prenons en exemple le reliquaire du Musée national d'histoire de Mexico représentant une *Pitié* (fig. 1) : il s'agit effectivement d'une *mosaïque*, la surface étant le résultat d'un travail de composition d'unités rapportées ; *en plumes*, ces unités étant des parties (parfois

microscopiques) des somptueux plumages d'espèces locales précisément découpées ; *chrétienne*, cet assemblage inusité ayant été produit pendant la domination ibérique à partir d'un modèle européen. Toutefois, devant la réalité physique de cette image (sa taille, ses effets de lumière, la précision du dessin, les couleurs, etc.) quelque chose semble échapper à la « mise à plat » langagière d'un univers esthétique et historique dont on devine l'ampleur : qu'est-ce qui cloche dans les raccourcis taxinomiques de toute définition de cet art ?

- 3 En amont de ces interrogations se trouve le problème de comment aborder l'invention d'une image sacrée officiellement chrétienne mais réalisée en dehors des canons techniques européens, sans la limiter à la juxtaposition de deux principaux facteurs qui auraient été décisifs pour sa production : un matériau « indigène » et une iconographie « européenne », et plus précisément, une ressource indigène de l'ordre de la *nature* versus une élaboration européenne de l'ordre de la *culture*². Le propos de cette contribution consiste à réfléchir sur ces quelques questions, sans tomber dans les pièges, diamétralement opposés mais tout aussi réducteurs, de présenter les objets en plumes coloniaux comme simple résultat d'un processus de déclin des « véritables » traditions préhispaniques, ou d'un processus de résistance de ces mêmes traditions qui se seraient dissimulées ici et là sous forme de survivances iconographiques syncrétiques³. Tous ces scénarios –le bon artiste indien proche des ressources naturelles (et en deçà du temps historique) qu'on acculture facilement ; l'artiste vaincu qui continue patiemment à travailler les matériaux d'antan même en totale déconnexion avec le présent et le passé ; ou, encore, l'artiste malin qui secrètement « cache les idoles derrières les autels »⁴– comportent le même vice de véhiculer un entendement sclérosé de la production artistique postérieure à la conquête. Pour approcher la singularité des créations en plumes de l'époque coloniale, on prêterait plutôt attention au processus de *transformation réciproque* –entre traditions, savoirs, mythologies, iconographies, matériaux préhispaniques et européens– dont elles ont été le laboratoire. Explorer certaines dynamiques historiques de ce processus permettra d'assumer définitivement l'effet d'étrangeté que toute définition de l'art des plumassiers rend manifeste.

L'incrédulité du pape

Fig.2



Saint François reçoit les stigmates, 1580 ca (?), plumes sur papier *amate*, 39,5 x 29 cm., Zacatecas (Mexico), Couvent de Guadalupe.

Fig.3



Ludovico Carracci, *Saint François pénitent*, 1584, huile sur toile, 75 x 57 cm., Rome, Musées Capitolini

- 4 L'effet de surprise que l'on ressent encore aujourd'hui devant la composition inédite de ces objets est attesté pourtant depuis les plus anciennes sources. A Rome, vers 1585, recevant de la Nouvelle-Espagne un tableau représentant saint François, le pape Sixte V, sceptique devant l'idée qu'il puisse s'agir d'une image en plumes, aurait voulu « passer un peu les doigts dans le tableau pour voir si les couleurs étaient naturelles de plume, ou artificielles de pinceau »⁵. L'épisode, raconté par le jésuite José de Acosta dans son *Historia natural y moral de las Indias* (1590) est l'un des plus rapportés par les sources postérieures et la comparaison entre plumes et peinture deviendra dès lors un topos dans les textes consacrés à l'art des plumassiers⁶. Mais au-delà de son aspect anecdotique, le geste spontané du pape révèle bien les tensions internes aux œuvres en question : le rapport complexe entre nature et artifice, entre matériau et création, entre main divine et main d'homme, voire une certaine compétition entre plumes et peinture, dont il est difficile de dire quelle surface serait la plus propice pour rendre un résultat *naturel*. Ces tensions sont par ailleurs toutes complémentaires (fig. 2 et fig. 3), car si la « picturalité » des mosaïques les rend techniquement supérieures aux coups de pinceau, on ne saurait pas oublier que la capacité de peindre la naturalité de la lumière constitue l'un des enjeux techniques majeurs de la peinture —surtout à l'huile— que Sixte V avait certainement à l'esprit⁷.
- 5 La démarche analogique (naturel/artificiel ; plume/pinceau) qui conduit la réaction de Sixte V contient aussi une précieuse clé pour comprendre l'importance de son geste. Le fait de vouloir toucher de ses doigts le tableau, pour vaincre l'incrédulité, constitue une citation biblique indubitable : se refusant de croire à la Résurrection, saint Thomas ne fut-il pas invité par Jésus à toucher son corps pour accepter définitivement le miracle ?

« Avance ta main et enfonce-la dans mon côté. Cesse d'être incrédule, et deviens un homme de foi » : les versets de Jean (XX :24-29) résonnent avec force dans le geste du pape, geste qui s'explique encore mieux si l'on se souvient que le sujet du tableau n'était rien de moins qu'un *Saint François*, miroir christique touché et traversé par les mêmes cinq plaies que le Rédempteur (à l'opposé de saint-Thomas l'incrédule qui doit toucher pour croire)⁸.

- 6 Dans l'épisode raconté par Acosta, les glissements de sens qui se produisent ainsi entre la réalité physique de l'objet en question, son iconographie et le geste de Sixte V, accentuent l'aspect matériel et corporel de l'image en plume elle même. Ces glissements dépassent largement l'aspect anecdotique et encouragent à se demander ce que l'épisode de l'incrédulité du pape nous dit de la relation complexe entre matériau et représentation dans l'art des plumassiers. Pour essayer d'avancer des réponses, il est indispensable d'interroger les origines de cet art⁹.

Amantecayotl

Fig.4



Amanteca au travail dans la *Historia General de las Cosas de la Nueva España* (Codex de Florence), 1570 ca., livre IX, Florence, Bibliothèque Mediceo-Laurenziana (Manuscrit 218-220).

- 7 Tout en soulignant que les documents écrits sur les sociétés préhispaniques proviennent de la période coloniale — et véhiculent donc une histoire de ces mêmes sociétés construite très souvent à partir de modèles occidentaux¹⁰ — rappelons le terme nahuatl pour se référer à l'art des plumassiers : *amantecayotl*. La *summa* encyclopédique sur le monde mésoaméricain dirigée dans la seconde moitié du XVI^e siècle par le

franciscain Bernardino de Sahagún dédie plusieurs paragraphes en espagnol et en nahuatl ainsi qu'une série de peintures à ce métier (fig. 4).

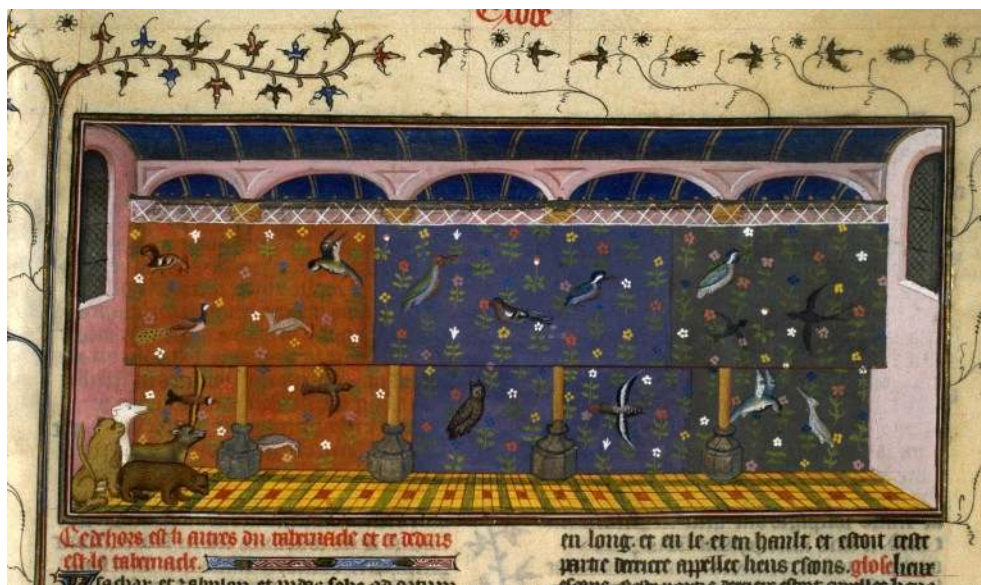
- 8 Le texte sur l'art des plumassiers, à l'intérieur du livre IX de l'*Historia General de las Cosas de la Nueva España* s'ouvre autour du problème étymologique : *amantecayotl* viendrait de Amantlan, le quartier de Mexico-Tenochtitlan où les maîtres plumassiers (les *amanteca*) se seraient finalement arrêtés après une longue pérégrination¹¹. Ils auraient été parmi les tout premiers habitants de la ville lagunaire, et auraient fondé une corporation sur la base d'un enseignement familial¹². Une fois installés à Tenochtitlan, ils auraient élevé le temple de Amantlan en honneur de leur dieu protecteur Coyotl Inahual (littéralement « celui qui a pour double un coyote »), temple qui aurait ensuite donné le nom au quartier de résidence et à la lignée des maîtres plumassiers. Le savoir des *amanteca* semble avoir ainsi été un vrai principe d'ordre urbain pour Mexico-Tenochtitlán et en rappeler les racines étymologiques nahuatl, équivalant donc à reconnaître la primauté de ce métier comme fondement de la cité. Soulignons de plus l'aspect compétitif de la mythologie fondatrice des *amanteca* avec celle de la migration mexica guidée par Huitzilopochtli (dont le nom signifie « le colibri' gaucher »). Le parallélisme entre le dieu des plumassiers et la plus importante divinité du panthéon mexica semble d'ailleurs confirmée par le fait que leurs deux fêtes coïncidaient avec l'ensemble des célébrations appelées *Panquetzaliztli* (« l'élévation des étendards en plumes précieuses »). Pendant ces jours, les *amanteca* offraient leurs sacrifices en l'honneur de Coyotl Inahual —un homme devenait son « *ixiptla* », son émanation et personnification, pour être sacrifié à la fois *pour* et *en lieu* de lui— pendant que le reste des habitants de Tenochtitlan s'occupait du rituel en honneur de Huitzilopochtli : après avoir fabriqué des statuettes mangeables de la divinité en grains de blette, ils consommaient ce corps sacré tout en lui offrant des sacrifices humains. Les missionnaires ne tarderont pas à interpréter ces pratiques comme des formes embryonnaires de l'eucharistie.
- 9 Si l'on essaye de sonder davantage les origines de l'*amantecayotl*, on trouvera que Quetzalcoatl — le « serpent emplumé » qui jouait dans le monde préhispanique à la fois le rôle de héros culturel et de divinité civilisatrice¹³ — était aussi strictement lié aux productions en plumes. A l'aube mythique de l'humanité mésoaméricaine et de son système du sacré, le futur Quetzalcoatl avait un aspect monstrueux : il n'était à sa naissance qu'un affreux serpent et ne pouvait donc pas se montrer aux hommes qui en auraient été effrayés. Ce fut Coyotl Inahual, le dieu des plumassiers, qui se chargea de combler sa partie manquante : habillé d'un drapeau de plumes, d'un masque vert et d'une barbe emplumée, Quetzalcoatl acheva sa métamorphose et sortit enfin de l'isolement pour entreprendre sa mission civilisatrice¹⁴.
- 10 Dans les deux mythes fondateurs, l'origine de l'art des plumassiers — tout en demeurant quelque part insaisissable¹⁵ — ne semble pourtant pas limitée à une fonction d'imitation¹⁶. Qu'il s'agisse du quartier d'Amantlan, noyau urbain autour duquel les plumassiers forment Tenochtitlan, ou de la tâche du dieu Coyotl Inahual qui rend le corps de Quetzalcoatl présentable et donc potentiellement actif vers l'humanité, la maîtrise des *amanteca* semble plutôt correspondre au pouvoir artistique par excellence, celui qui est capable de conduire les hommes, de transformer les espaces et même d'achever la création d'une divinité¹⁷.

Qu'est-ce qu'un *opus plumarium* ?

- 11 Après l'étonnement des conquistadors envers cet ensemble d'objets — considérés sans hésitation dans les inventaires cortésiens parmi les grands « trésors » américains¹⁸— enquêter sur l'origine de l'art des plumassiers occupa aussi les colonisateurs, et notamment les missionnaires. Dans l'urgence apocalyptique de rattacher les populations mésoaméricaines au reste du monde connu —et d'achever plus rapidement la fin des temps¹⁹— certaines sources interprétèrent la vitalité de cette forme artistique comme signe manifeste d'une relation préalable entre le Vieux et le Nouveau Monde. Plusieurs arguments furent apportés pour corroborer cette thèse.
- 12 Héritier du principe « trinitaire » du peuplement terrestre —la tripartition de l'homme adamite entre Asie/Afrique/Europe et sa migration postérieure vers l'Amérique— Gregorio García prendra encore au début du XVII^e siècle l'*amantecayotl* comme évidence de ce phénomène de déplacement. Selon le dominicain l'art des plumassiers, bien connu des Phéniciens, aurait disparu dans le Vieux monde après la destruction de Tyr sans laisser aucun reste tangible. Ce savoir-faire aurait cependant eu le temps de passer au Nouveau Monde avec le peuplement du quatrième continent pour survivre uniquement dans les Indes Occidentales. C'est ici que les Espagnols —nous dit-il— le retrouveront tellement « augmenté » (en comparaison à son état évolutif précédent) que même les plus savants resteront étonnés devant l'habileté exquise de ces créations²⁰. Tout en prônant pour une origine non américaine de l'art des plumassiers, García en reconnaît la supériorité par rapport à l'essor qu'il avait déjà eu dans le Vieux Monde, et son terme de comparaison est toujours la peinture :

« Peindre avec le pinceau et les couleurs artificiels, n'importe qui peut le faire et ce n'est que le mérite des mains, mais pour ce qui concerne les images de plumes que les indiens créent, il faut les estimer davantage, parce qu'ils peignent et portraient parfaitement en plumes ce qu'ils voient réalisé au pinceau, avec un artifice tel que les peintres d'Espagne ne sont point supérieurs »²¹.

Fig.5



Tabernacle, dans *Bible historique* de Guiard des Moulines, France, Paris, XVe siècle, Paris, BNF (Français 9, Fol. 63).

- 13 Mais la source qui précipita les discussions sur le rapport entre l'art mésoaméricain des plumassiers et le Vieux Monde fut sans doute l'*Exode*. Les indications données par Dieu à Moïse quant à la facture matérielle des dix rideaux du tabernacle "*opere plumario*"²² — en vraies plumes ? En tissus brodés (le travail de broderie, notamment en soie, étant rapproché à l'effet lumineux des plumes)²³ ? Ou simplement reproduisant des images de chérubins ?— reste aujourd'hui encore au centre des querelles des traducteurs. Les images contenues dans les Bibles historiques médiévales expriment les différentes potentialités des versets, la plus étonnante étant sans doute celle de Guiart des Moulins enluminée à Paris au XV^e siècle (fig. 5). On y voit les rideaux du tabernacle parsemés d'oiseaux sans pouvoir établir s'ils sont —comme leurs compagnons du royaume animal installés au coin du sanctuaire— vivants, ou magistralement représentés sur les tissus brodés à l'instar des pages d'un traité d'ornithologie²⁴. Un peu à l'envers du *Saint François* en plumes arrivé dans les mains de Sixte V, on aurait envie de toucher aux rideaux « *opere plumario* » pour savoir si les oiseaux qui les animent sont finalement peints ou palpitants.
- 14 Mais au XVI^e siècle se prononcer sur la composition des rideaux du tabernacle dépassait le zèle d'un philologue ou l'originalité d'un enlumineur. Il y avait là un argument fort pour démontrer que —juste en vertu de son savoir-faire plumassier— la population mésoaméricaine de la Nouvelle-Espagne descendait de l'une des sept tribus perdues d'Israël. Même Bartolomé de las Casas, qui avait exprimé ses fortes réserves sur cette interprétation des versets de l'*Exode*, en rappelant que *pluma* dans l'une des langues égyptiennes signifierait « aiguille » (d'où la composition tout simplement brodée des rideaux du tabernacle), ne fut pas capable d'arrêter les dérives imaginaires sur les rapports entre l'art des plumassiers et les « nations »²⁵. Presque trente ans après la *Apologética Historia Sumaria*, voici le métis Diego Muñoz Camargo (fils d'un conquistador et d'une femme indigène tlaxcalteca) proclamer dans ses *Relaciones de Tlaxcala* (1584) :
- « Il me semble que certaines de ces populations descendent des gens et des tribus d'Israël. Ces populations employaient des tissus en plumes pour le tabernacle, vu que Dieu avait ordonné que les rideaux fussent travaillés, tissés de plumes dans leurs tabernacles, comme il apparaît dans les Sacres Ecritures. Et aucune nation du monde —jusqu'à aujourd'hui— n'a eu, ni utilisé, ni su faire, ce genre d'œuvres à cause de sa complexité, à exception des indiens Mexicains et de leurs nations. D'où l'on peut en tirer qu'ils sont juifs, car avec cette décoration ils servaient leurs dieux dans leurs temples »²⁶.

Eclats du sacré : temps reliquaire ?

Fig.6



Pale en plumes, vers 1540 (?), Mexico, Museo Nacional de Antropología e Historia

- 15 La multiplication parallèle, les variations et les enchaînements de ces « mythologies » coloniales, témoignent donc de l'actualité d'un problème, à savoir quel statut donner à l'art des plumassiers après le choc de la conquête. La relation évidente entre art de la plume et sacralité offrait un point concret à partir duquel constituer cette actualité même. Les inventaires cortésien affichent par ailleurs des chiffres exorbitants : entre 1519 et 1524 seulement plus de 500 objets en plumes avaient déjà rejoint la péninsule ibérique²⁷. Au tout début, églises et monastères d'Europe avaient reçu des mosaïques aux dessins encore tirés du répertoire mésoaméricain. L'évêque de Palencia Don Pedro Ruiz de la Mota fut par exemple le destinataire d'un écu figurant « un monstre d'or et de plume »²⁸. Mais déjà en 1524, on envoie depuis la Nouvelle-Espagne des objets aussi étonnants qu'une *Adoration des Mages*, destinée cette fois directement au roi et signalée dans un inventaire postérieur comme « une image des Rois composée en tapisserie des Indes ». Cette dernière pourrait être rapprochée du fabuleux triptyque conservé aujourd'hui au Museo de America de Madrid (fig. 6)²⁹.

Fig.7



Pale en plumes, vers 1540 (?), Mexico, Museo Nacional de Antropología e Historia.

Fig.8



Mitre en plumes, vers 1540 (?), ayant appartenu à et portée par Charles Borromée, Milan, Fabbrica del Duomo

- 16 Les objets en plumes arrivés jusqu'à nos jours dépassent aisément la centaine et comprennent autant des pales utilisées sur place (fig. 7)³⁰, des triptyques portatifs et des reliquaires destinés à une dévotion privée, des mitres envoyées en Europe —dont celle appartenue et portée par Charles Borromée à Milan (fig. 8)— mais aussi une panoplie de petits et grands tableaux aux iconographies les plus variées qui continuent à apparaître dans les réserves des musées et dans les ventes aux enchères aux quatre coins du monde. Pour saisir plus en profondeur l'effervescence extraordinaire de la création des *amanteca* sous la domination ibérique —aussi bien en termes qualitatifs que quantitatifs³¹— il est nécessaire de conclure ce parcours en s'interrogeant sur les principaux enjeux de toute production d'objets chrétiens en Nouvelle-Espagne : pourquoi la plume pouvait-elle devenir la matière par excellence de cette nouvelle fabrique du sacré ?
- 17 Les textes qu'on a évoqués jusqu'ici —qu'il s'agisse de la reconstruction du passé préhispanique via les témoignages indigènes ou de la concordance entre le Vieux et le Nouveau Monde à partir d'une logique apocalyptique— ne peuvent pas être séparés de la place prépondérante que les images en plumes avaient joué aux cours des pratiques sacrificielles observées par les Espagnols à leur arrivée. « Ils arrangent des coiffures de plumes précieuses sur la tête des esclaves qui doivent mourir (...) celui qu'ils doivent sacrifier est très bien habillé avec des plumes sur la tête et partout »³². Ce genre de remarques se multiplie dans les sources au point où la connexion entre le signifiant « plume » et le signifié « sacrifice » semble indissociable. Ceci peut indiquer le type d'association que les missionnaires établirent pour récupérer l'art sacrificiel du monde préhispanique dans les cérémonies chrétiennes.
- 18 Réalisées en forte tension entre la conception mésoaméricaine de l'image comme matière d'une présentification spirituelle (l'*ixiptla*), et le statut représentationnel de la figuration tel qu'il était prêché par les frères missionnaires³³, ces étonnants objets contenaient une vraie « chair » avec laquelle démarrer (et démontrer) la colonisation spirituelle effective des populations indiennes. Mais la matière des objets en plumes rejoignait aussi de très près l'idée de relique, de partie, de reste tangible d'une présence physique concrète. Sans vouloir entrer ici dans un approfondissement des textes dans lesquels la relation entre images en plumes et relique devient manifeste (notamment comme « trace » physique du Saint Esprit³⁴), nous prendrons le terme « reliquaire » comme forme d'une tangibilité éclatante du temps dans ces objets³⁵ qui ne sont pas l'illustration de l'histoire mais l'une de ses métonymies sensibles.
- 19 Une brève synthèse des sources s'appliquant à retrouver les origines de cet art a permis de conjurer les dangers d'une simple « théologie comparée », pour mettre plutôt en évidence un aspect très circonscrit de cette production, à savoir les racines multiples de son histoire esthétique. Dire *amantecayotl* n'a un sens au XVI^e siècle que si on le met en connexion avec l'« *opus plumarium* » évoqué par Bartolomé de las Casas ou par Diego Muñoz Camargo, de même que les divergences exégétiques sur les versets de l'*Exode* prennent une autre allure en Nouvelle-Espagne, où la fabrique d'images *opere plumario* est incessante. Mésoaméricaine autant qu'européenne, l'image-plume devient la surface par excellence du sacré et de ses « lieux » (le tabernacle autant que l'*ixiptla*, la pale utilisée dans une église coloniale pour couvrir le calice, autant que la mitre portée dans la cathédrale de Milan). Partie entière de plusieurs histoires esthétiques qui, tout en se mélangeant, n'ont pourtant jamais été simplement superposables, l'image-plume signale donc à la fois le point de rencontre et le point d'incompatibilité entre traditions,

savoirs et temporalités qui peut-être, hier comme aujourd'hui, peuvent ne se penser ensemble qu'au risque d'une définition audacieuse.

NOTES

1. Rappelons quelques-unes de ces formules, telles qu'on les retrouve dans les textes : « joyas de plumas » (Hernán Cortés), « imágenes y mosaicos de pluma » (Toribio de Benavente, dit « Motolinía »), « pinturas de pluma » (Bernardino de Sahagún et Gregorio García), « estampas hechas de pluma » (José de Acosta), « trabajos de plumas », « cosas de plumas » (Jerónimo de Mendieta); « plumatilis ars » (Ulysse Aldrovandi), « figuras de plumas » (Francesco Gemelli Carreri).
2. Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2005.
3. George Kubler, "On the Colonial Extinction of the Motifs of Pre-Columbian Art", in Samuel K. Lothrop and others, *Essays in Pre-Columbian Art and Architecture*, Cambridge, Massachussets, Harvard University Press, 1961, pp. 14-34, p. 17. Sur le danger des interprétations syncrétiques, Serge Gruzinski, *La pensée métisse*, Paris, Fayard, 1999.
4. Selon la fameuse expression de l'ouvrage *Idols behind altars : modern Mexican art and its cultural roots* de Anita Brenner (1929).
5. José de Acosta, *Historia natural y moral de las Indias*, Seville, 1590 (traduction française Paris, Payot, 1979), livre 4.
6. Rappelons les mots de Aldrovandi : « Hanc imaginem, ceu rem pretiosissimam in toto musaeo -quod reste microcosmum, sive Naturae ipsius Theatrum dixeris, in quo nimirum quicumque Naturae partus reservantur, atque innumerae pene aliae picturae- suspiciunt omnes, mirantur, obstupescunt. Sixtum V ferunt Pont. Opt. Max., cum aliquando eiusmodi opere plumario confecta tabula, in qua D. Francisci imago ad vivum erat expressa, ei allata foret, diceretque qui eam adferret ex diversis avium plumis constare, non obstupuisse duntaxat tanta operis arte, verum etiam manu per aversas plumas ducta veritatem exploravisse ». (Ulysse Aldrovandi, *Ornithologiae. Hoc est de avibus libri duodecim. Liber Undecimus. Qui est de Psittacis. Usus in externis*. Bologne, 1599, pp. 655-657). Les images en plumes arrivées dans la Chine de l'empereur Wan Li rencontrent le même type d'appréciation (Jonathan Spence, *Le palais de mémoire de Matteo Ricci*, Paris, Payot, 1986).
7. Dans l'impossibilité de reproduire ici le Saint François conservé aux Musées du Vatican, nous présentons une autre mosaïque créée probablement dans le même atelier. Sur les collections de Sixte V, Maria Luisa Madonna, (sous la direction de), *Roma di Sisto V : le arti e la cultura*, Roma, De Luca, 1993.
8. Chiara Frugoni, *Francesco e l'invenzione delle stimmate. Una storia per immagini e parole fino a Giotto e Bonaventura*, Torino, Einaudi, 1993 ; idem, *Vita di un uomo : Francesco d'Assisi*. Torino, Einaudi, 1995, pp. 119 ss. ; Gaston Duchet-Suchaux, Michel Pastoureau, *La bible et ses saints. Guide iconographique*. Paris, Flammarion, 1994, p. 163. ; Jacques Le Goff, *Saint François d'Assise*. Paris, Gallimard, 1999.
9. Nous avons trouvé une source d'inspiration méthodologique dans l'essai de Gerhard Wolf « The Origins of Painting », *Res. Anthropology and Aesthetics*, 36 (1999), pp. 174-190.
10. D'où une réelle difficulté à étudier les sociétés indigènes d'antan et d'aujourd'hui sans passer par ces filtres occidentaux. Autour de ces questions, à la base de toute recherche historique sur

l'Amérique, voir les réflexions incontournables de Serge Gruzinski, *La colonisation de l'imaginaire. Sociétés indigènes et occidentalisation dans le Mexique espagnol. XVI-XVIII siècles*. Paris, Gallimard, 1988. Cela vaut aussi pour les catégories que nous utilisons aujourd'hui pour étudier ces mêmes sociétés : les termes d'« art », « religion », etc., n'échappent pas au piège de l'occidentalisation à laquelle nous sommes nous-même continûment exposés.

11. Sahagún, *Historia general de los indios de la Nueva España* (ca. 1579) México, Porrúa, 1994,, p. 528.

12. Y aurait-il un parallèle avec les guildes médiévales, tacitement souligné par Sahagún via les modèles encyclopédiques ? Jacqueline de Durand-Forest, « El acercamiento enciclopédico de Sahagún a la cultura náhuatl, un ejemplo : la artesanía de los Mexica », *Estudios de Cultura Náhuatl*, n. 30 (2000), pp. 17-21. Voir aussi Pascal Mogne, “Vous avez dit : « Amanteca » ?”, *Le tryptique aztèque de la crucifixion*, *Les cahiers du Musée National de la Renaissance*, n. 3, RMN, 2004.

13. « Este Quetzalcoatl, aunque fue hombre, teníanle por dios ... » (Sahagún, *Historia*, op.cit., p. 32). Quetzalcoatl a été défini « la plus grande figure dans l'ancienne histoire du Nouveau Monde, avec un code d'éthique et d'amour pour les sciences et les arts » (citation de Spinden dans Laurette Séjourné, *Pensamiento y religión en el México antiguo*, México, FCE, 1957, réédition de 1984, p. 27).

14. *Anales de Cuauhtitlan*, dans *Códice Chimalpopoca*, traduction de P. Velázquez, México, UNAM, 1945, réédition de 1992, pp. 9-10. Nous avons traité plus en profondeur le mythe de la naissance et de la mort de Quetzalcoatl par rapport aux mythologies des plumassiers (Alessandra Russo, « Plumes of sacrifice. Transformations in XVth century Mexican feather-art », *Res. Anthropology and Aesthetics*, n. 42, (2002), pp. 226-250.

15. Un travail rigoureux de linguistique historique reste à faire sur l'étymologie de *amantecayotl*, dont il n'est pas si aisé de comprendre la relation avec la matière des créations. Dans le dictionnaire espagnol/nahuatl/espagnol du franciscain Alonso de Molina (1571) plusieurs entrées traduisent le signifiant « plume » dépendant de son degré de préciosité, : plume « *ihuitl* », plume délicate et souple « *tlachcayotl* », plume exquise « *quechulli* ». Sans correspondance apparente avec « *amantecayotl* », aile peut toutefois se dire « *amatlapalli* ». (Alonso de Molina, *Vocabulario de la Lengua Castellana y Mexicana y Mexicana y Castellana*, México, 1571, éd fac-simile México, Porrúa, 1970).

16. Ticio Escobar, *La maldición de Nemur. Acerca del arte, el mito y el ritual de los indígenas Ishir del Gran Chaco paraguayo*. Asunción, Centro de Artes Visuales, Museo del Barro, 1999, pp. 77-133. L'anthropologue et critique d'art a pu magistralement reconstruire la complexité des mythes d'origine de l'art des plumassiers Ishir du Paraguay d'après la tradition orale contemporaine.

17. Les documents de la fin du XVI^e siècle attestent encore une forte proximité entre *amantecayotl*, « arte del oficial mecánico », parallèlement à *toltecayotl* (Molina, *Vocabulario*, op. cit., p. 4). Dans le *Codex Florentino* les deux mots sont parfois utilisés indifféremment, même à l'intérieur des chapitres consacrés aux artistes plumassiers, appelés *amanteca* et *tolteca* (Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas*, op. cit., p. 519). Elena Isabel Estrada de Gerlero, « La plumaria, expresión artística por excelencia », en *México en el mundo de las colecciones de arte*. México, Azabache, 1992. Un travail parallèle devrait être fait sur l'origine purépecha de l'art des plumassiers, appelés au Michoacán *uzquarécucha* (Teresa Castelló Yturbide, « La plumaria en la tradición indígena », dans Castelló Yturbide, (sous la direction de), *El arte plumaria en México*, México, BANAMEX, 1993).

18. Les Lettres de Cortés, et les inventaires des biens envoyés en Europe témoignent de cette perception. Voir en particulier les listes des plumasseries envoyées entre 1519 et 1524, dans *Documentos Cortesanos* (édition de J.L. Martínez) México, FCE, 1990, vol. 1.

19. Adriano Prosperi, *America e Apocalisse, e altri saggi*, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, Pisa-Roma 1999.

20. « Lo que es muy digno de notar, en comprobación a este dictamen, es el uso que tuvieron los fenicios de la Pluma, para adornarse, segun Bocharto, i Fulero, y hacer figuras e imágenes de ella ; cuyo arte, en la destrucción de Tiro i Fenicia pereció en Asia, y aún no quedó reliquia de ella en Asia, ni Europa ; pero en las Indias Occidentales la hallaron los Españoles tan aumentada, i tan elegante que los mas diestros quedaron pasmados de tan exquisita habilidad, comon se ha referido y prueban Aldrovando, que refiere algunas Pinturas de pluma y otros », Gregorio García, *Orígen de los indios del Nuevo Mundo*, Valencia, Pedro Patricio Mey, 1607 (réédition, avec étude de Franklin Pease G. Y., México, FCE, 1981 p. 238).

21. « Porque pintar con pincel y con colores artificiales, quien quiera lo puede hacer y en esto no alabamos sino a las manos, pero en las imágenes de pluma que hacen los indios, hay mucho que considerar porque pintan y retratan con perfección de pluma, lo que ven de pincel con tanto artificio, que ninguna ventaja los hacen los pintores de España », Ibidem, p. 105. Outre à l'anecdote de Sixte V, Garcia écrit : « Refiere el Padre Acosta, que al Rei Nuestro Señor Felipe tercero, siendo principe, dio su maestro tres estampas pequeñitas, como para registro diurno, hechas de pluma. Su majestad las mostró a su padre (de felice memoria) el cual mirándolas, se admiró, y dijo que no habia visto en figuras tan pequeñas cosas de maior primor » (ibidem).

22. « Tabernaculum vero ita fiet decem cortinas de bysso retorta et hyacintho ac purpura coccoque bis tincto variatas opere plumario facies (...) et eriges tabernaculum iuxta exemplum quod tibi in monte monstratum est facies et velum de hyacintho et purpura coccoque bis tincto et bysso retorta opere plumario et pulchra varietate contextum (...) facies et tentorium in introitu tabernaculi de hyacintho et purpura coccoque bis tincto et bysso retorta opere plumarii » (Exode, XXVI, 1, 31, 36) Et in introitu eius opere plumario fecit tentorium ex hyacintho purpura vermiculo ac bysso retorta quod habebat viginti cubitos in longitudine altitudo vero quinque cubitorum erat iuxta mensuram quam cuncta atrii habebant tentoria (ibidem, XXXVIII, 18), Iuncto sibi socio Hooliab filio Achisamech de tribu Dan qui et ipse artifex lignorum egregius fuit et polymitarius atque plumarius ex hyacintho purpura vermiculo et bysso (ibidem, XXXVIII, 33)

23. Comme le témoigne si clairement l'Encyclopédie : « PLUMARIUM OPUS : (...) Ces sortes d'ouvrages s'appelloient plumarium , parce qu'ils imitoient par leur variété les nuances des couleurs des plumes des oiseaux », Denis Diderot, Jean d'Alembert, *Encyclopédie, ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*, Paris, 1751, vol. 12, p. 798, accessible depuis le site http://portail.atilf.fr/encyclopedie/images/V12/ENC_12-798.jpeg. En parlant de l'exposition idéale vers le nord de certaines salles d'un édifice, Vitruve écrit que « Cette exposition ne convient pas moins pour les galeries de tableaux, et les ateliers de broderie de plumes et de peinture, parce que le jour, qui y est toujours égal, ne fait rien perdre aux couleurs de leur éclat » (« Non minus pinacothecae et plumariorum textrinae pictorumque officinae, uti colores eorum in opere propter constantiam luminis immutata permaneant qualitate », *De architectura*, livre 6, chapitre 5). Plumariorum textrinae pourrait, ici aussi, se référer tout simplement aux ateliers des tisserands.

24. Sur la question des espèces ornithologiques représentées dans les manuscrits médiévaux, Brunndon Yapp, *Birds in Medieval Manuscripts*, The British Library, London, 1981.

25. « Dudado se hasi fue deste artificio aquella obra que Dios mandó a Moisés de que fuesen adornadas las diez cortinas que había de haber en el tabernaculo, de que se dice en el Éxodo, capítulo 26 y capítulo 35, que habían de ser variadas opere plumario, porque obra plumaria de pluma parece que viene ; pero el maestro de las historias, capítulo 53, sobre el Éxodo, dice que pluma en cierta lengua de Egipto (porque tenían muchas lenguas) significa o quiere decir aguja, y según esto aquella obra con que se habían de variar los colores de las cortinas del Tabernáculo era obra broslada en bastidor, que son lazos o figuras sobrepuestas sobre lazos y figuras, y

pinturas sobre pinturas y colores sobre colores, o oro sobre otro, lo cual todo se hace con aguja de bastidor. Podríase dudar desto y decir que porque nunca se vido tal obra como esta de pluma ocurrieron a buscar en lengua ajena que pluma significase aguja, y parece que tuviera fuerza esta duda si el Tabernáculo fuera firme y estable y no portátil y mudable, porque cierto estas obra de pluma que los indios hacen no podrían mucho durar que no se despegasen y desbaratasen si muchas veces se tractasen y trujesen de lugar en lugar, como se tractaban y traían y trujeron cuarenta años por el desierto las cortinas y las otras piezas del Tabernáculo, y así queda ser probable verdad quel opus plumarium de que allí hace la Escripura mención haya sido obra broslada hecha con aguja de la manera dicha como se hacen las ricas zanefas en bastidor », Bartolomé de las Casas, *Apologética historia sumaria*, op. cit., chapitre LXII, pp. 323-325. « Le maître des histoires » cité dans le texte est Pierre le Mangeur (Petrus Comestor, † 1179), chanoine et doyen de la cathédrale de Troyes, ainsi qu'auteur de l'*Historia scholastica*.

26. « A mi me parece que vienen algunos dellos de aquellas gentes y destas tribus de Israel (...). Usaban esta gente obra de pluma tejida en sus tabernáculos, que mandaba Dios que hubiese cortinas labradas, tejidas de pluma, con que se adornase el tabernáculo, como aparece en la Sagrada Escritura ; la cual obra ninguna de las naciones del mundo, hasta hoy, leemos que la hayan tenido ni usado ni la hayan sabido hacer, por la difucultad que tiene, si no son estos indios mexicanos y sus naciones. De donde se infiere que realmente éstos son judíos, porque con este ornato servían a sus dioses en sus templos », Diego Muñoz Camargo, *Relaciones Geográficas de Tlaxcala*, édition de René Acuña, Tlaxcala, 1999 (pr.éd, México, 1984), pp. 128-129.

27. *Documentos Cortesanos*, op. cit.

28. Christian Feest, *Vienna's Mexican Treasures. Aztec, Mixtec, and tarascan works from 16th Century Austrian Collections*, Vienne, Museum für Völkerkunde, 1994.

29. Les deux types de répertoires cohabitent au début dans les collections : Pedro de la Gasca, lui aussi évêque de Palencia ayant hérité de son prédécesseur l'écu avec « le monstre » sera le propriétaire d'une mitre représentant l'arbre de Jesse d'un côté et l'arbre de la vie de l'autre. Après avoir passé par l'Espagne, l'écu et la mitre apparaissent dans un inventaire du château d'Ambras en 1596. Ils rejoindront ensuite les collections viennoises. (Ferdinand Anders, *Tesoros de México. Arte plumario y de mosaico*, México, Artes de México, 1971, Christian Feest, *Vienna's...*, op. cit.). Sur les transformations iconographiques de l'arbre de Jesse, Alessandra Russo, « El renacimiento vegetal. Arboles de Jesé entre el Viejo Mundo y el Nuevo », en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, 73 (1998), pp. 4-39.

30. Felipe Solís, Alonso Roberto Velasco, « Chalice-cover », dans *Aztecs*. London, Royal Academy of Arts, 2002. Cat. n. 328, p. 482.

31. Et de fait, encore cinquante ans après la conquête, les amanteca sont partout, comme l'affirme Bernardino de Sahagún : « ceux qui voudraient voir de leurs yeux et entendre (la technique des amanteca) pourront le faire dans les maisons des officiers car ils sont partout dans cette Nouvelle-Espagne, et ils sont au travail ». *Historia General*, op. cit.

32. "Lettera giunta a Siviglia dalla Nuova Spagna appena scoperta, (20 avril 1520)" de Didacus Lupi, un espagnol qui participe dans l'expédition de Cortés. Le document, conservé dans la Biblioteca Marciana de Venise, est publié dans *Miscellanea Marciana di Studi Bessarionei*, Padova, 1976, pp. 239-261. Sur le sacrifice humain, versets 143-169.

33. Serge Gruzinski, *La guerre des images : De Christophe Colomb à Blade Runner, 1492-2019*, Fayard, 1994, idem, *La pensée métisse*. Paris, Fayard, 1999.

34. Nous avons analysé cette problématique en nous appuyant sur plusieurs textes dans lesquels le Saint Esprit est évoqué en forme d'un quetzal —espèce ornithologique qui symbolise l'aspect le plus précieux de l'art des plumassiers— dans Russo, « Plumes of sacrifice », op. cit..

35. Sur la question des matières (or, argent et pierres précieuses), « dignes de contenir », au Moyen Âge, le dépôt reliquaire —juste en vertu de leurs effets lumineux de brillance—, voir Jean-Claude Schmitt, « Les reliques et les images », dans *Le corps des images. Essais sur la culture*

visuelle au Moyen Âge, Paris, Gallimard, 2002, 273-294, p. 286. Pourrait-on maintenant y ajouter à juste titre les plumes ?

INDEX

Mots-clés : Plume, relique, Amantecayotl, Mexique, art préhispanique

AUTEUR

ALESSANDRA RUSSO

Docteur en Histoire (EHESS), enseigne actuellement à l'Université de Columbia (New York). Après une formation classique, elle s'est intéressée à la production artistique du Mexique colonial. Sa thèse de doctorat, intitulée *Triptyque novohispano*, a été dirigée par Serge Gruzinski et a obtenu le prix de l'EHESS. Un premier livre publié au Mexique (UNAM) a pour titre *El realismo circular* (2005). Auteur de plusieurs articles et essais – notamment sur les mosaïques en plumes, sur la cartographie et sur les graffitis du 16^e et du 17^e siècle – dans des revues scientifiques et des catalogues, elle est actuellement co-commissaire, avec Diana Fane et Gerhard Wolf, d'une exposition internationale sur l'art des plumassiers, *El vuelo de las imágenes*, qui ouvrira en 2009.